



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA JARDIM
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS

LEIDE KETLYN RIBEIRO JARA SOARES

***O DESTINO BATE À PORTA, DE JAMES M. CAIN: UM RELATO EM QUE TUDO
SE PAGA***

JARDIM – MS
2019

LEIDE KETLYN RIBEIRO JARA SOARES

O DESTINO BATE À PORTA, DE JAMES M. CAIN: UM RELATO EM QUE TUDO SE PAGA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras com habilitação em Português/Inglês, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof^o. Dr. Gilson Vedoin.

JARDIM – MS
2019

LEIDE KETLYN RIBEIRO JARA SOARES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE LETRAS HABILITAÇÃO PORTUGUÊS/INGLÊS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

***O DESTINO BATE À PORTA, DE JAMES M. CAIN: UM RELATO EM QUE TUDO
SE PAGA***

APROVADO EM: 21/11/2019

Orientador: Prof^o. Dr. Gilson Vedoin
(UEMS/UUJ)

Prof^o. Dr. Marsiel Pacífico
(UEMS/UUJ)

Prof^a. Esp. Maria de Lourdes Cerezer
(UEMS/UUJ)

SOARES, Leide Ketlyn Ribeiro Jara.
O DESTINO BATE À PORTA, DE JAMES M. CAIN: um relato em que tudo se paga./ Leide Ketlyn Ribeiro Jara Soares, Jardim: UEMS, 2019, 42p.

Bibliografia

Monografia de Graduação – Curso de Letras Habilitação Português-Inglês – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

É concedida à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul a permissão para publicação e reprodução de cópia(s) deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apenas para propósitos acadêmicos e científicos, resguardando-se a autoria do trabalho.

Jardim, 21 de novembro de 2019.

Leide Ketlyn Ribeiro Jara Soares

Este trabalho é fruto da dedicação e companheirismo de meu orientador, juntamente com o apoio de minha família e amigos aos quais dedico o resultado do meu estudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me capacitar e dar forças para conquistar meus objetivos, e ao meu pai pelo apoio e pelo incentivo em buscar o conhecimento desde o principio de minha escolarização.

Meu agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Gilson Vedoin, por sempre estar disposto em suas orientações e por me mostrar como quebrar as barreiras que impediam meu crescimento intelectual.

Agradeço ao apoio de meu colega de classe e companheiro de vida, Mateus Calvis, que sempre me incentivou e lutou comigo durante toda essa trajetória.

Agradeço também a minha avó, Zoraide de Oliveira e a meu Tio Moacir Ribeiro, que tornaram possível minha graduação.

Não poderia deixar de agradecer a todo corpo docente do Curso de Letras Português/Inglês que me guiou e compartilhou seus conhecimentos e aos amigos que construí nessa caminhada.

Termo meus agradecimentos, dedicando em especial a minha filha Helena que me deu forças para lutar e persistir nesse sonho.

Love, when you get fear in it, it's not love any more. It's hate.

James M. Cain, em *The postman always rings twice.*

RESUMO

O presente trabalho se propõe a evidenciar as relações de troca capital e instrumentalização racional que permeiam a narrativa *noir* *O destino bate à porta*, de James M. Cain. A partir das formulações teóricas propostas por Max Horkheimer (2002) e Pierre Bourdieu (1996; 2001) acerca da arte como fenômeno social, histórico e cultural, produto de uma sociedade norte-americana estruturada e estratificada, utilizamos as noções de razão instrumentalizada, capital e poder simbólico para evidenciar a dinâmica monetária que articula as relações sociais e afetivas no enredo de Cain, sobretudo, a partir do procedimento de uma leitura analítica dos elementos estruturais do romance em questão, ficção que, segundo a ótica do escritor e teórico argentino Ricardo Piglia, se estabelece a partir das relações capitalistas em que o dinheiro domina a moral e as leis na sociedade. No romance em questão as relações são comercializáveis e os indivíduos e suas ações são programados por uma sociedade capitalista que se constrói na busca incessante pelo poder.

Palavras-chave: James M.Cain . *O destino bate a sua porta*. narrativa *noir*.

ABSTRACT

This present work aims to show the relations of capital exchange and rational instrumentalization that permeate the narrative noir *The postman always rings twice*, by James M. Cain. From the theoretical formulations proposed by Max Horkheimer (2002) and Pierre Bourdieu (1996; 2001) about Art as a social, historical and cultural phenomenon, product of a structured and stratified American society, we use the notions of instrumentalized reason, capital and symbolic power to highlight the monetary dynamics that articulate social and affective relations in Cain's plot, above all from the procedure of an analytical reading of the structural elements of the novel in question, a fiction that, From the perspective of Argentine writer and theorist Ricardo Piglia (1994) it is established from the capitalist relations in which money dominates the laws and morals of society. In the novel in question relationships are tradable and individuals and their actions are programmed by a capitalist society that is built on the incessant pursuit of power.

Keywords: James M. Cain, *The postman always rings twice*, noir narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – O ROMANCE POLICIAL E SUAS RAMIFICAÇÕES: DA NARRATIVA DE ENIGMA DO SÉCULO XIX AO <i>NOIR</i> AMERICANO.....	13
CAPÍTULO II – <i>O DESTINO BATE A SUA PORTA</i> , DE JAMES M. CAIN: UM RELATO EM QUE TUDO SE PAGA.....	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS.....	35
ANEXOS.....	37

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1– Capa das obras *The Postman Always Rings Twice* e *Double Indemnity*..... 10

FIGURA 2 – Jack Nicholson como Chambers e Jessica Lange, interpretando Cora, na segunda versão cinematográfica, feita nos anos 80..... 21

INTRODUÇÃO

Nascido em 1892, James Mallahan Cain foi um dos escritores americanos de sucesso relacionados ao estilo *hard boiled*, estilo marcado pela visão dura e cínica em relação à violência e a sociedade, juntamente com Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Sua escrita, considerada áspera e dura para sua época, e sua temática por vezes polêmica, incluindo, em muitas de suas obras, relações afetivas instáveis, mulheres fatais, adultério e assassinato, colaborou para a ascensão do escritor e marcou seu diferencial no gênero romance policial *noir*.

Antes de publicar seu primeiro romance, *The Postman Always Rings Twice* (O destino bate à porta, título da versão traduzida), no início dos anos 30, Cain escreveu vários contos e artigos para revista *American Mercury*. Em sua experiência escrevendo para a revista, Cain já mostrava sua forma obscura de ver o mundo e a essa visão era canalizada em suas produções, motivo pelo qual fez Alfred A. Knopf, editor da revista, o incentivar a mergulhar nas águas profundas do romance. Alguns de seus romances, como *The Postman Always Rings Twice* (O destino bate à porta) e *Double Indemnity* (Dupla Indenização), tiveram seus direitos vendidos para serem adaptados pelo cinema (GALE, 2011).

FIGURA 1: Capa das obras *The Postman Always Rings Twice* e *Double Indemnity*



Imagem retirada do site: <https://br.pinterest.com>

Durante sua carreira como escritor de romances, James M. Cain foi muito criticado, não só por sua temática, mas também pela forma como ela apresentava a sua escrita. Robert L. Gale aponta um depoimento do escritor, também encontrado no prefácio da obra *Double Indemnity* (1934), em que o Cain fala sobre a relação que sua escrita tem com suas personagens. Nesse sentido, o autor procurava adequar essa relação por meio de características que expressavam a subjetividade de suas personagens.

I make no conscious effort to be tough, or hard-boiled, or grim, or any of the things I am usually called. I merely try to write as the character would write, and I never forget that the average man ... has acquired a vividness of speech that goes beyond anything I could invent, and that if I stick to this heritage ... I shall attain a maximum of effectiveness with very little effort. (GALE, 2011, p.1)¹

Suas personagens amorais, sua linguagem áspera e pornográfica, no sentido de expor sem filtro a realidade americana em face de suas imperfeições e o caráter humano diante das relações financeiras, além de abordar temas ainda marginalizados em sua época, como homossexualidade e mulheres, demonstravam características de um autor com pensamentos transgressores, tornando sua escritura alvo de tantas críticas.

De fato, Cain foi um escritor a frente de seu tempo e que conseqüentemente mostrou-se incompreensível aos olhos de muitos críticos de sua época. Cain transcendeu sua época ao revelar uma nova ótica sobre a sociedade americana e desmascarar o verniz das relações sociais e pessoais em um contexto movido pelo capitalismo. Uma sociedade sob as lentes da minoria privilegiada, escondendo em seu interior pessoas de caráter dúbio, suas cidades construídas diante da desigualdade, onde violência era o retrato de diferenças sociais discrepantes, suas ruas obscuras e seus valores duvidosos, uma sociedade americana corrupta que se encontrava escondida no *glamour* das metrópoles burguesas e que através do romance policial *noir* encontra sua imagem reformulada em suas entrelinhas, acentuando sua face sombria e potencializando as relações de poder que o dinheiro tem sobre a sociedade e o indivíduo.

A singularidade de Cain como escritor de romance policial *noir* e a forma com que essa estética *hard boiled* entrelaça os temas de maneira a construir a subjetividade dos personagens, são potencializadas na dicção de seus narradores. O retrato de uma sociedade

¹ Eu não faço nenhum esforço consciente para ser duro, ou “hard-boiled”, ou sombrio, ou qualquer uma das coisas que costumam me chamar. Eu meramente tento escrever como o personagem escreveria, e eu nunca esqueço que o homem médio... adquiriu uma vivacidade de discurso que vai além de qualquer coisa que eu poderia inventar, e que se eu ficar com esta herança... Atingirá um máximo de eficácia com muito pouco esforço. (GALE, 2011, p.1) * Tradução da autora.

corrupta é personificado no indivíduo e cada ação das personagens está modelada pela construção de sua singularidade estruturada pelo social. Essa estruturação não é colocada nas obras de Cain de forma implícita ou explicativa, cabe ao leitor entender os mecanismos e as analogias ou apenas interpretar seus romances como cenas de ações, carregadas de obscenidade, violência e superficialidades.

As tramas são construídas de envolta de complexidades relacionadas ao homem e ao meio em que ele se constitui, embora suas narrativas sejam objetivas. A dicção pura de seus narradores e suas tramas fez com que Cain fosse reconhecido no meio literário e cinematográfico. Algumas obras do escritor serviram de inspiração e foram adaptadas para o cinema na classificação de filmes *noir*. Robert L. Gale, ao escrever sobre os personagens e as tramas presente na narrativa de Cain fala sobre entender a ficção do escritor não apenas categorizando-a como *hard boiled*, mas também a associando a corrente de principal escrita americana. No primeiro romance do escritor, *The Postman Always Rings Twice* (1934), pode-se identificar suas características particulares de escrita e de linguagem e seu diferencial na narrativa policial *noir*, além de trazer uma temática de desmascaramento dos princípios que legislam toda uma sociedade. Com isso esse estudo objetivou evidenciar as relações de troca capital e instrumentalização racional que permeiam as relações sociais e pessoais da narrativa de James M. Cain, sobretudo, a partir das formulações teóricas propostas por Max Horkheimer (2002) e Pierre Bourdieu (2001; 1996) e buscou identificar os aspectos estéticos e sociais que configuram o romance policial *noir* norte-americano.

No capítulo I é apresentado a trajetória do romance policial e suas características, até a chegada do *noir* destacando as diferenças que permeiam nessa ramificação do romance policial. No capítulo II é feita a contextualização e a análise da obra seguindo os pressupostos de Bourdieu e Horkheimer acerca das noções de capital e razão instrumental.

CAPÍTULO I

O ROMANCE POLICIAL E SUAS RAMIFICAÇÕES: DA NARRATIVA DE ENIGMA DO SÉCULO XIX AO *NOIR* AMERICANO

O gênero romanesco está em constante transformação. Mikhail Bakhtin (1988) afirma o romance como “gênero inacabado”. Dentro dessa formulação teórica, o filólogo reflete sobre a forma do romance, demonstrando que o mesmo consegue acolher “[...] as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda. (BAKHTIN, 1988, p.104)”. Não possuindo uma forma específica e de teor “parasitário”, o romance, na opinião de Marthe Robert (2007) se constitui num:

Gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras, o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia. Paradoxalmente, todavia, essa liberdade sem contrapartida não deixa de lembrar muito a do parasita, pois, por uma necessidade de sua natureza, ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende “enunciar”. E esse duplo parasitismo, longe de restringir suas possibilidades de ação, parece aumentar suas forças e ampliar ainda mais seus limites. (ROBERT, 2007, p.13)

Sendo híbrida e estando em constante mutação, o romance é capaz de assimilar das mais diversas formas discursivas, sendo reflexo da cultura e da sociedade, que também está em constante transformação. Nisso, Bakhtin afirmará que o romance é determinado “[...] pela própria transformação social e ideológica das linguagens que circulam numa determinada sociedade. O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce”. (BAKHTIN, 1988, p.161). Pensemos então: se o romance é a expressão de uma determinada conjuntura sócio-histórica e cultural, então o romance policial *noir* norte-americano será a expressão do homem inserido nessa sociedade de feições burguesas e capitais.

Desde o princípio homem almeja pelo que está inculto e envolto em mistério. Se há possibilidade de desvendamento, Ali o desejo humano se manifesta. Nisso Pierre Boileau e Thomás Narcejac (1991) afirmam que “somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível. Enquanto não compreendemos, sofremos. Mas, desde que compreendemos experimentamos uma alegria intelectual incomparável” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 9-10). Por meio dessa consciência humana marcada por estímulos

psicológicos direcionados ao desvendamento dos mistérios da natureza e do ser, nasce romance policial. Boileau-Narcejac afirmam que “se o romance policial existe, é, em primeiro lugar, por que somos seres pensantes constituídos de uma certa maneira”(BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 10).

No que tange aos fundamentos do romance policial, deve-se levar em conta que o gênero não pode ser observado somente através da história em que foi proposto e reconhecido, pois a essência que fundamenta tal modelo narrativo está presente no homem desde a sua existência. Nisso Boileau-Narcejac afirmam que:

O romance policial parece ter-se constituído pouco a pouco, em uma época relativamente recente. É apenas uma aparência. Os mecanismos da razão que ele emprega são contemporâneos do próprio homem. Mas esses mecanismos, porque têm funcionado espontaneamente desde a aurora dos tempos, têm passado despercebidos [...]. Não há uma história da consciência, mas uma história da tomada de consciência. Foi preciso muito tempo para que se compreendesse, quando a investigação é o passo mais natural do espírito humano. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 12)

Sendo assim, a história de origem do romance policial é relativa, podendo ser observada tanto pelo ponto de vista relacionado a mente, que se ancora na premissa de que a mente humana é sempre voltada para o mistério e o desvendamento da natureza e do ser, como também pelo seu desenvolvimento histórico, fundamentado em suas bases e características, através da literatura e da evolução das estruturas sociais. Levando em consideração então as afirmativas de Bakhtin sobre o romance ser um gênero inacabado, e observando a sua evolução e transformação através do tempo, há escritores, como Paulo de Medeiros e Albuquerque, que defendem a ideia de que o romance policial é derivado do romance de aventuras, visto que:

Com o advento da imprensa – e, portanto, com a publicação de livros – e porque o povo procurava algo de novo para ler em busca de novos conhecimentos, esse relato de aventuras foi sofrendo modificações [...]. Nessa busca de algo novo, podemos dizer que o romance de aventuras se dividiu [...] em três fases: [...] Na primeira fase – o romance de aventuras – e na segunda – o romance de espionagem – a semelhança é, às vezes, tão acentuada que se confundem, ao passo que com o romance policial tal não ocorre, pois ele veio, com seu elemento lógico, criar uma nova modalidade de narrativa. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 2,3)

Analisando-se, então, ao longo da história, e baseando-se nos conceitos evolutivos do que predomina o romance policial, há autores que acreditam que os primeiros vestígios da história policial surgiram através de Sófocles “com seu Édipo rei, como precursor do gênero, pois na obra em questão a personagem é um detetive que deve resolver um problema com o

auxílio da inteligência” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 5). Boileau e Narcejac apontam, como precursor do gênero, Voltaire, pois ele foi o primeiro escritor a apresentar, na obra *O Destino*, os moldes do romance policial. No entanto é Edgar Allan Poe, por meio do conto *Os Crimes da Rua Morgue*, que coloca luz sobre o que chamaríamos hoje de romance policial de enigma. Essa tomada de consciência que Poe traz expressa o meio social e cultural que o autor vivenciava, os quais influenciaram em sua produção literária.

Por volta de 1840, quando Poe define as bases que fundamentaram o gênero (crime, criminoso e investigador), surgem os primeiros jornais populares que:

[...] criam e valorizam o chamado “fato diverso”: dramas individuais, vias de regras banais, ou então os crimes raros e aparentemente inexplicáveis. O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos, são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura desse tipo de narrativa. (REIMÃO, 1983, p. 12,13)

Em meio a esse contexto literário, nos deparamos com o contexto sociocultural que desencadeou o surgimento de leitores ativos em longa demanda derivado dos prazeres que as narrativas sensacionalistas e macabras dos jornais proporcionavam. Com a virada da Revolução Industrial, e o surgimento das metrópoles, a sociedade encontra-se numa situação caótica e frenética, como afirma Gilson Vedoin (2004):

Os contornos desse cenário caótico focalizavam o crescimento desenfreado da vida comercial e fabril das urbes metropolitanas, com suas fachadas e labirintos opressivos onde perambulavam uma multidão sem rosto, páreas do tráfego ameaçador das ruas [...]. Com efeito, o crescimento desenfreado do crime nas metrópoles do século XIX já não podia ser ignorado. E a imprensa jornalística surge para conceder ênfase a essa problemática (VEDOIN, 2004, p.52).

As histórias sobre crimes, assassinatos raros e bárbaros resultam em uma leitura habitual desses jornais e:

[...] criam condições para o surgimento e divulgação de narrativas outras que de alguma forma lidam, trabalham, se articulam sobre os mesmos elementos ou elementos semelhantes aos que são articulados por estas narrativas de jornais populares, entre elas o romance policial. (REIMÃO, 1983, p. 13)

O romance policial de Edgar Allan Poe, resultado de uma demanda de leitores de jornais interessados nos relatos de seu cotidiano e nas criminalidades consequentes das cidades cheias, de suas ruas movimentadas e seus labirintos que criam o cenário perfeito para perpetuação criminosa, aponta o surgimento de uma literatura detetivesca representativa de uma realidade social e de novos padrões e valores impostos ao sujeito policial e ao sujeito criminoso.

[...] a polícia que, surgida no século XIX, e na França formada por ex-condenados, desperta a desconfiança da população; as ideias positivistas (os fenômenos são regidos por leis, que existiriam nos mundos orgânico, natural e humano); o criminoso, antes visto como inimigo pessoal passa a ser um inimigo social e, muitas vezes, portador de patologias. (OLIVEIRA, 2009, p. 3)

As ideias positivistas, com seus fundamentos básicos regidos pela crença em um mundo completamente movido por leis, articularam toda a narrativa policial inicial estabelecida por Edgar Allan Poe. O detetive de Poe, contrapondo as figuras policiais de seu período na qual consistiam em ex- condenados que trabalhavam pela ordem urbana como forma de se redimir e se reintegrar na sociedade, eram representados pelo detetive amador que não tinha relações institucionalizadas com a polícia, mas que tinha o mundo da dedução como um “hobby” (REIMÃO, 1983).

A dedução para a resolução de mistério perpetua a narrativa de Poe. Em *Os crime da rua Morgue*, com a criação do detetive amador Dupin, figura representante do bem contrapondo a figura do mal representada pelo criminoso dentro da narrativa, funda-se os preceitos da narrativa policial em que a dedução, o raciocínio e percepção do crime são vista pela ótica do detetive. A ótica do detetive e o processo de raciocínio dedutivo para resolução de um mistério assumem uma posição de valor que ultrapassa aos valores do crime a ser investigado. A trajetória da dedução seguida da percepção única do detetive é mais importante do que as atrocidades dos crimes. Tendo o detetive como figura principal dentro da narrativa de Edgar Allan Poe, Fernanda Massi afirma: “O detetive trabalha sempre em função do restabelecimento da ordem, lutando pelos valores da coletividade, agindo como um delegado da sociedade e impedindo o criminoso de vencer, uma vez que este agiu de forma egoísta e desrespeitou as regras sociais de convivência” (MASSI, 2015, p.23-24).

Já Sandra L. Reimão caracteriza o detetive de Poe como uma maquina de pensar que não inclui em seu conteúdo formativo a possibilidade de errar em seus processos investigativos e dedutivos. Sendo assim “O detetive não é uma pessoa, mas uma máquina semelhante a um homem apenas no que diz respeito às faculdades do intelecto” (REIMÃO, 1983, p.25).

Em contraponto ao detetive infalível, Edgar A. Poe apresenta um narrador completamente distante do raciocínio investigativo que não apresenta interesses pelas pistas reveladoras e nem busca responder ou reconhecer as lacunas que aparecem durante as investigações. Reimão argumenta que o narrador de Poe estabelece uma relação com o leitor pelo fato de que ambos “partilham do fato de não serem máquinas de raciocínio infalíveis e

do fascínio pelas surpresas que as inferências deste homem-máquina podem causar” (REIMÃO, 1983, p.27).

Edgar Allan Poe como precursor da reflexão consciente dos mecanismos investigativos na literatura abriu um território amplo no romance policial seguido depois por escritores que marcaram esse contexto narrativo em diferentes aspectos, com detetives famosos como Sherlock Holmes e histórias de investigação cercada de crimes bárbaros e criminosos insaciáveis.

Os fatores que condicionavam a sociedade daquela época às mudanças frenéticas de ordem socioeconômicas e ao caos metropolitano, assim como a transformação da mesma no decorrer dos tempos, contribuíram para as ramificações que surgiram do romance policial depois de Edgar Allan Poe.

Os Estados Unidos do início do século XX era uma sociedade marcada pela ascensão dos sindicatos do crime, da corrupção estatal e da implosão da violência. Diante desse contexto articulado pela homologação da Lei Seca, o romance policial se exhibe com uma nova roupagem, definida em termos como romance policial *noir*. Numa sociedade que se baseia na busca sem precedentes pelo lucro, e marcada por uma constante instabilidade dos valores éticos e morais, o romance policial irá refletir, então, essas características através de sua narrativa, aferrando sempre o detetive aos padrões estabelecidos pela ordem capitalista. Com isso as “[...] relações materialistas serão potencializadas com o surgimento do gênero *noir* [...]” (VEDOIN, 2004, p.62).

O ápice do romance policial *noir* se dá em 1945 na coleção da *Série Noire*, que desdobrou a estética das narrativas que já predominavam na revista *Black Mask*, publicada desde 1920. Em 1925, Dashiell Hammett publica alguns de seus contos nessa mesma plataforma literária, se tornando precursor dessa nova forma do romance policial, seguido por Raymond Chandler e James M. Cain.

O romance policial *noir* revolucionou as estruturas estéticas idealistas do gênero policial com sua representação realista, antes pouco detectável dentro da ficção detetivesca. “Se o romance de mistério chega a ser realista (e raramente ele o é), ele é escrito dentro de um certo espírito de distanciamento” (CHANDLER, 2001, p.161). Através desse delineamento inicial do romance policial, a narrativa *noir* não tenta:

[...] amenizar a presença da ação: pelo contrário, exploram-se, detalham-se as ações violentas, brutais, as violências físicas. Enfatiza-se a ação, e cabe ao leitor, a partir dessas descrições externas, deduzir o caráter, a personalidade, os sentimentos dos

personagens [...]. Exploram-se e admitem-se todos os tipos de sentimentos, mesmo os convencionalmente tidos como ignóbes: paixões bestiais, ódios ardentes etc. A gíria e os palavrões são admitidos, usa-se a linguagem coloquial do dia-a-dia, e vê-se frequentemente o humor. (REIMÃO, 1983, p. 54)

Em *A simples arte de matar* (2001), Raymond Chandler aponta Hammett como um revolucionário reconhecido pela crítica por produzir uma ficção realista agregando o desmascaramento da linguagem e do material ficcional dentro das histórias de detetives que antes eram consideradas, pelo autor, histórias que não se realizavam como ficção dentro a visão artística do termo, e tão pouco se realizavam intelectualmente como problemas.

Hammett primeiramente [...] escreveu para pessoas que possuíam uma atitude perspicaz e agressiva perante a vida. Pessoas que não tinham medo do lado menos atraente das coisas [...]. Hammett desenvolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para fornecer um cadáver [...]. Ele colocava essas pessoas no papel como elas eram e as fazia falar e pensar na linguagem que costumeiramente usavam para esses fins. (CHANDLER, 2001, p.180)

Hammett foi de fato o precursor de um novo padrão dentro das histórias de detetives com seu estilo diferenciado, formando um novo olhar sobre o crime, sobre as linguagens e os cenários que predominavam dentro dessa forma de narrativa. Sendo um dos ícones da literatura *noir*, Hammett transpassa em sua escrita a crítica ética, política e social, mostrando, de acordo com Reimão (1983), a forte ligação entre o mundo capitalista e o mundo da criminalidade. Ele quebra com as narrativas policiais clássicas, desvinculando-se do preceito de um “crime baseado em razões psicológicas individuais como a avareza e a vingança” (MANDEL,1988,p.64) , revelando as hipocrisias da sociedade burguesa. Nesse sentido, começou-se a produzir, inicialmente por Hammett, uma ficção carregada de críticas à corrupção social juntamente com a brutalidade consequente da realidade social americana dos anos 20, fruto da manifestação exacerbada da organização criminal.

Essas novas formas de narrativa policial irão surgir segundo as necessidades em sanar um desejo oposto ao romance policial clássico que se firmou na imagem do detetive intelectual de Poe, Dupin, e que encontrará desdobramentos na personagem Sherlock Holmes, de Conan Doyle. Representando, a essa instância, a sociedade americana a partir de uma narrativa mais brutal no que diz respeito ao ato de expor a realidade caótica nua e crua, que irá romper com os padrões estéticos do antigo romance policial, expondo a imoralidade exacerbada dos indivíduos e das instituições, a hipocrisia, bem como o ceticismo perante os valores edificados pela moralidade burguesa. Nesse contexto narrativo “[...] as maquinações

deixam de ter aparências definidas – e, por conseguinte, simplórias – passando a serem apresentadas sob uma ótica multifacetada” (VEDOIN, 2004, p.68). O olhar se volta para personagens imorais, para a classe marginalizada pela sociedade, para as conexões superficiais e capitalistas entre os indivíduos. Nota-se também uma mudança significativa no cenário em que os crimes são cometidos. As ruas, os guetos, tabernas, lugares e cenários geralmente sombrios e carregados de mistérios ocupam um lugar de destaque nesse contexto literário. Nesse sentido, “Ao invés de abordar crimes e contravenções ocorridas em privilegiadas classes sociais, o romance policial americano ou *noir* enfoca o crime em seu meio social mais frequente – o *bas fond*” (PADRÃO, 2002, p.52). E conforme Reimão:

Avisa-se que nessa nova forma de narrativa policial não se verá otimismo sistemático, a imoralidade ou amoralidade é admitida e não aparece apenas como contraponto da moralidade geralmente admitida como tal, não há conformismo, o detetive também é falível e nem sempre há mistério, um enigma inicial e radicaliza-se, por oposição, a apresentação, avisando-se que pode até ocorrer que não há detetive. (REIMÃO, 1983, p. 54)

O investigador, elemento basilar da narrativa policial anterior, sinalizada por Poe e Conan Doyle, se torna menos propenso à intelectualidade, destoando do detetive dos romances policiais clássicos do século XIX que “[...] se afirmam, sobretudo, no fetiche da inteligência pura” (PIGLIA, 1994, p.78). Ricardo Piglia (1994) aponta que na perspectiva do romance *noir*, o uso da sequência lógica que determina raciocínio do detetive do século XIX é deixado de lado nessa nova narrativa policial, dando lugar a experiência. “O investigador se lança, cegamente, ao encontro dos fatos, se deixa levar pelos acontecimentos e sua investigação fatalmente produz novos crimes; uma cadeia de acontecimentos cujo efeito é a descoberta, o deciframento...” (PIGLIA, 1994, p.78). Outra mudança perceptível na figura do detetive nesse novo contexto está na sua formação em si. O detetive ainda individualista em sua essência se torna um profissional investigativo e depende disso para sobreviver, diferentemente dos detetives clássicos que eram caracterizados, de acordo com Mendel (1988), como “excêntricos ou ricos diletantes”.

No arcabouço da narrativa policial *noir*, busca-se um novo conceito de investigador, que se difere da forma primitiva do romance policial. Levando em consideração o contexto de surgimento dessa nova narrativa, em que a expansão quantitativa dos crimes e sua consequente transformação qualitativa proporcionada com o surgimento do crime organizado (MENDEL, 1998) formam-se novas roupagens para o indivíduo dentro da narrativa policial.

A figura do indivíduo torna-se contraditória no sentido de se formar na imagem do criminoso, sendo ele um simples vagabundo amoral como na narrativa de Cain, *O destino bate à porta*, ou um detetive corrompido pelos falsos valores de uma sociedade capitalista e arbitrária. O que predomina dentro dessa nova perspectiva de romance policial é a transposição da visão do leitor do indivíduo e do detetive imaculado, sensato e correto para a visão do criminoso em toda sua sordidez. Na narrativa *noir* constrói-se uma nova noção da relação entre sujeito de “bem” *versus* criminoso, enquanto na narrativa policial clássica, o sujeito criminoso estava relacionado a um tipo específico de indivíduo, no romance policial *noir* a visão do criminoso é estabelecido a diferentes tipos de indivíduo que são definidos e delimitados sócio-culturalmente.

A narrativa *noir* será a imagem de uma sociedade produtora de indivíduos movidos pela razão instrumental, proposta por Marx Horkheimer (2002), na qual, é evidenciado a construção subjetiva de um indivíduo adaptável em diversos campos sociais em busca de satisfazer suas necessidades e responder ao seu instinto de autopreservação. Nesse sentido, o objeto de desejo de determinado indivíduo será o meio justificado subjetivamente por ele para chegar a um determinado fim. O que predomina nessa era da racionalidade instrumental e é retratada nas narrativas *noir*, é a imagem da sociedade construída como um campo de luta pela obtenção de capitais reduzindo o indivíduo a objeto, um meio para se alcançar um determinado fim, ou seja, diferentes capitais. Nesse cenário em que a razão foi instrumentalizada, o indivíduo se tornou uma máquina de adequação em um contexto em que tudo é automatizado, inclusive sua autonomia. Sendo assim

Os indivíduos ao se inserirem nesse sistema de falsas escolhas transformam-se em máquinas[...] O que o indivíduo não percebe, é que embora ele possa optar por algo, e nesse sentido estaria ele exercendo sua liberdade individual, sua escolha é por uma formatação de pensamento. (GUIMARÃES,201, p.38)

No romance policial *noir* as ações transcorrem de acordo com a trajetória da personagem dentro da narrativa, sem seguir o padrão de *flashbacks* dos crimes ou de um narrador que conta os relatos de sua memória, dificultando ao leitor a possibilidade de participar do momento investigativo e estabelecer opiniões e adivinhações a cerca do crime. O narrador dessa modalidade de narrativa não se ocupará em mergulhos na mente das personagens, mas pauta-se em suas exterioridades deixando ao leitor a responsabilidade de traçar o caráter psicológico e as punições cabíveis para tais personagens. Sendo assim “o receptor passa [...] a ser complementador do texto, é a ele que compete, a partir das descrições objetivas, inferir o mundo psíquico dos personagens em questão” (REIMÃO, 1983, p.89).

Através desse mecanismo narrativo o que prevalece nesse contexto não é o crime em si, mas a realidade subjetiva das personagens e seu contexto social que se mostra cada vez mais sórdido e completamente materialista.

Para Ricardo Piglia as narrativas da *série noire* encaminham para uma visão mais realista da sociedade e do indivíduo. O dinheiro é um dos fatores que determina a lei, os crimes são motivados pelo capital financeiro e o detetive é guiado pelo interesse e isso é fator que interfere em sua capacidade de revelar a verdade. Sendo assim Piglia afirma que “[...] o único enigma que os romances da *série noire* propõe –e nunca resolvem –é o das relações capitalistas: o dinheiro que legisla a moral e apoia a lei é a única ‘razão’ destes relatos onde tudo se paga...” (PIGLIA, 1994, p.78).

Nesse sentido, então, romance policial *noir* retratará a sociedade e o indivíduo que se estabelece em um contexto social extremamente capitalista em que as ações do indivíduo são programadas pelo acúmulo de capital que esse busca para se integrar em um campo social. As ações são estruturadas pela relação individual do ser com a sociedade.

CAPÍTULO II

O DESTINO BATE À PORTA, DE JAMES M. CAIN: UM RELATO EM QUE TUDO SE PAGA

A narrativa de Cain tem por narrador-personagem Frank Chambers, um andarilho golpista que ao parar no restaurante e posto de gasolina do grego Nick Papadakis para conseguir uma refeição gratuita a partir do uso de sua lábia enganadora, acabará encontrando motivos para se fixar, não pela proposta de emprego oferecida por Papadakis, mas motivado pela figura da jovem esposa de seu chefe, Cora. No transcorrer do relato, imbuídos pela paixão e pelo desejo, Frank e Cora planejam tirar o grego definitivamente de suas vidas. Assim, a narrativa se desdobrará em torno do assassinato de Nick, na dualidade de interesses entre Frank, que carrega sempre consigo o desejo pela estrada, e Cora, que busca uma segurança financeira na imagem do restaurante. É nesse cenário de paixão, sexo, violência que James Cain retrará os jogos de interesses financeiros que permeiam e movem as ações dos indivíduos e das leis que regem a sociedade, desenvolvendo a narrativa com uma linguagem “chula”, a fim de retratar de forma subjetiva a imagem do personagem-narrador, que é um pária social e nesse relato, o dinheiro é o fator determinante da justiça e dos comportamentos.

Figura 2: Jack Nicholson como Chambers e Jessica Lange, interpretando Cora, na segunda versão cinematográfica, feita nos anos 80.



Imagem retirada do site <https://br.pinterest.com>

Antes de nos atermos às análises da obra em si, faz-se necessário entender, de forma abreviada, o contexto histórico da sociedade americana no período em que o romance policial começa a se formar. Os Estados Unidos, no início de 1920, teve um ápice de desenvolvimento econômico e construiu sua representação simbólica baseada na extravagância e o no luxo. Com isso, no auge do capitalismo, o estilo de vida americano tornou-se um ideal objetivado pelas pessoas. No entanto, uma reviravolta nesse cenário americano acontece quando o mundo se encontra a passos de uma II Guerra Mundial e a “véspera do ‘Crack’ da Bolsa em 1929” (REIMÃO, 1983, p.54). O capitalismo em todo esse contexto histórico, evidenciado no século XX, esboça em uma nova roupagem, de forma burocrática, um período de barbárie em que as relações de mercado têm grande domínio sobre as relações sociais. Nesse ponto, Diz Nathalya Guimarães:

Essa nova natureza do capitalismo não restringe as análises do sistema capitalista de mercado, mas analisa também a influência subjetiva que se objetiva no mercado das relações sociais [...] Essa mudança em sua essência não é visto pelas consequências que a natureza da dominação do mercado traz, mas, por meio de como ela domina (GUIMARÃES, 2011, p. 52).

É sob esse cenário que a obra de Cain é construída, caracterizada na figura dos personagens, os quais são movidos por interesses, sejam de teor econômico, social ou simbólico, objetivando sempre a individualidade nas suas ações indiferente às relações pessoais, as quais se farão desvanecidas perante a força capitalista que os rege. Assim, os meios de dominação na imagem desses personagens, propiciadas pelo capitalismo do século XX, estão relacionados ao que Marx Horkheimer teoriza como *Razão Instrumental*, o qual caracterizado como um capitalismo envolto de uma razão que se estabelece no agir através do interesse. Tal razão transforma tudo em meio, tornando-se instrumento para atingir uma finalidade. Horkheimer (2002), ao falar sobre os conceitos de razão, categoriza-os como “instrumentos de economia de mão de obra”, e relaciona tal conceito como um princípio de “razão” condicionada a meros mecanismos comercializáveis e de produção, ou seja, a razão instrumental consiste em

[...] uma razão formalizada que se voltaria apenas para a burocratização produtiva, provendo o descarte dos princípios humanitários, éticos e metafísicos, fundando uma desumanização do pensamento racional [...] Horkheimer associa a burocratização da racionalidade humana, com o advento da mercantilização de uma sociedade que reduz o ser à categoria de mera engrenagem nesse sistema. Na nefasta ótica capitalista, as pessoas passaram a ser vistas como meras geradoras de lucros e prejuízos. Enquanto isso, a dimensão humana de cada um cai no esquecimento, transformando-se apenas em índice quantitativo ou qualitativo, orientado para se atingir determinado fim. (CARMO; SILVESTRE; VEDOIN, 2017, p.34-35)

A sociedade, sob a ótica de uma razão instrumentalizada em que todos os mecanismos sociais são gerados em cima de interesses, acaba tornando-se uma produtora de fantoches, manequins para discursos e imposições socioculturais capitalistas. Dessa forma os personagens e o cenário retratados na obra em questão servirão apenas instrumento, ou corpo, para que a voz enunciativa de um sistema capitalista de interesses próprios seja transpassada pela imagem desses.

Sobre esse preceito, pode observar sobre a figura da personagem Cora Papadakis uma mulher fortemente ligada a valores no âmbito material e que se constrói através de estímulos capitalistas, porém dividida entre a paixão e o dinheiro. Ao se apaixonar por Frank, Cora o convence a assassinar seu marido, com o seguinte discurso:

[...] Você é sabido Frank. Vai pensar em um jeito. Muita gente já se deu bem. Não se preocupe. Não sou a primeira mulher que teve de se transformar em fera pra sair de uma encrenca [...]. Acha que vou deixar você usar macacão com letreiro nas costas: "Acessórios e Autopeças" ou "Obrigado, Volte Sempre", quando ele tem quatro ternos e uma dúzia de camisa de seda? Metade daquele negócio é meu, não é? Não sou eu quem cozinha? Não cozinho bem? Você também não faz sua parte?

– Você está falando como se isso tudo fosse correto.

– E quem vai saber se tudo é correto a não ser nós dois?

[...]

– É isso aí, Frank. É tudo o que importa, não é? Não eu, você e a estrada ou qualquer outra coisa. O que realmente importa somos nós dois. (CAIN, 1984, p.19, 20)²

Ao fazer tal discurso, Cora convence Frank que, tanto ela, quanto ele são capazes de tocar o restaurante sozinhos, pois já o faziam. Para tal empreitada era preciso plantar a semente do sistema capitalista em Frank, visto que os desejos dualísticos dele pautavam-se na paixão e na estrada, desvinculado da normatividade burguesa operada pelas noções de fixação afetiva e social – casamento e emprego, estimulando-o a trocar o macacão com letreiro nas costas por ternos e camisas de seda, ou seja, pode-se representar um estabelecimento vestindo um macacão, porém o terno possui uma representatividade de poder e hierarquização. Sob essa perspectiva é possível observar uma construção esquemática da narrativa de Cain pela forma como as relações são estabelecidas em *O destino bate à porta*: o homem deseja a

² [...] "Not if you do it right. You're smart, Frank. I never fooled you for a minute. You'll think of a way. Plenty of them have. Don't worry. I'm not the first woman that had to turn hell cat to get out of a mess [...] And do you think I'm going to let you wear a smock, with Service Auto Parts printed on the back, Thank-U Call Again, while he has four suits and a dozen silk shirts? Isn't that business half mine? Don't I cook? Don't I cook good? Don't you do your part?"

"You talk like it was all right."

"Who's going to know if it's all right or not, but you and me?"

[...]

"That's it, Frank. That's all that matters, isn't it? Not you and me and the road, or anything else but you and me." (CAIN, 1962, p.23,24)²

mulher, a mulher, por sua vez, ao dinheiro e o homem possui as ferramentas necessárias, a coragem e uma fortíssima inclinação à violência. Cora, necessariamente, não precisaria do assassinato de Grego para viver o seu amor com Frank, porém os benefícios emocionais que Frank e a estrada podiam oferecer não eram capazes de superar os benefícios materiais que a morte de Nick traria a ela. Assim, Cora, por meio do discurso “O que realmente importa somos nós dois” manipula a situação trazendo a ideia de que a paixão seria a principal motivação para cometer o crime, no entanto, a verdadeira motivação estaria no fato de o assassinato saciar tanto o desejo capitalista dela, quanto aos desejos sexuais de Frank por ela, que a teria por inteiro.

Por mais tentador que fosse ser dono de um negócio, Frank via-se dividido, ainda depois da morte de Nick, entre viver liberto das amarras da normatividade burguesa seguindo a estrada e se fixar por conta da paixão dele pela mulher e da paixão da mulher pelo dinheiro proporcionado pelo estabelecimento. Tal afirmação mostra-se no desejo de Frank em vender o restaurante, pegar o dinheiro e “botar o pé na estrada” com Cora. Essa dualidade de interesses após o assassinato de Nick Papadakis mostra a superficialidade da relação de Frank e Cora quando colocados em situações conflitantes. Os dois carregam desconfianças um em relação ao outro devido à traição de ambos no processo judicial referente à morte de Nick. A morte do marido mostrou a fragilidade do amor perante o jogo de interesses individuais e ao medo.

[...] A gente está preso um no outro, Cora. E a gente achava que estava no alto da montanha. Não é verdade. Ela está em cima da gente desde aquela noite. [...] Eu amo você, Cora. Mas o amor, quando está misturado com medo, não é mais amor. É ódio. (CAIN, 1984, p.106)³

Dentro desse cenário caótico materialista retratado na narrativa de Cain, o indivíduo busca integrar-se nesse meio legislado pela razão instrumental através do que Pierre Bourdieu (1996) denomina como capital. Bourdieu aponta quatro capitais que legislam as relações sociais materialistas. São eles: capital social, que se refere às redes de relações comercializáveis que propiciarão o acumular de outros capitais; o capital cultural, relacionado ao acúmulo de conhecimentos, estudo, formação e diplomas; o capital econômico, que rege todos os outros capitais, está relacionado ao poder monetário, bens, imóveis e entre outros; por fim o capital simbólico que se refere ao simbolismo, à representação, o *status* que

³ [...]We're chained to each other,Cora. We thought we were on top of a mountain. That wasn't it.It's on top of us, and that's where it's been ever since that night." [...]I love you, Cora. But love, when you get fear in it, it's not love any more. It's hate." (CAIN, 1962, p.162)

determinado capital ou à agregação de outros capitais proporcionam ao indivíduo. Conforme evidencia Vedoin:

Na perspectiva de seu pensamento teórico, Bourdieu evidencia que a sociedade ocidental, norteadada pelo sistema capitalista, é uma estrutura hierarquizada e aparelhada para funcionar a partir de uma divisão desigual de bens e poderes – *capital* [...], as posições de privilégio ou não privilégio – dominantes e dominados – [...] sempre serão definidas a partir do *volume* e da *composição* de um ou mais *capitais* obtidos ou incorporados ao longo de suas trajetórias sociais. (VEDOIN, 2017, p. 35-36)

Na perspectiva de Bourdieu, as redes de relações que se estabelecem entre os indivíduos são determinantes na conquista e no acúmulo de capitais. Os tipos de relações que o indivíduo estabelece proporcionará a ele um lugar no campo social, sendo assim o lugar que o mesmo ocupa ou ambiciona ocupar será fundamental na conquista de um capital econômico. Os capitais, social e cultural, levam ao capital econômico, e o que se ambiciona nessa estrutura é o capital simbólico que os diferentes capitais estabelecem. O capital financeiro ou econômico é o que determina as relações de dominação e de poder.

O capital financeiro é o que permeia a narrativa de *O destino bate à porta*. Podemos analisar essa afirmativa na motivação de Cora em se casar com Nick Papadakis, posteriormente em matar o marido e permanecer tocando o restaurante após a morte do mesmo, nas movimentações de todo processo judicial, nas relações entre os representantes da lei e nas relações pessoais de Frank e Cora. O capital econômico afeta não só as personagens, mas é, também, o que constrói a trama do início ao fim. O dinheiro não será apenas o fator motivante das ações, mas também o modificador de reações e de sentimentos.

Cora Smith sempre buscou o ideal de vida americano. Ao fracassar em seus objetivos encontra em Nick uma fuga de uma realidade de prostituição e serviços pouco gratificantes. Nick Papadakis não é um homem que atende aos padrões econômicos do estilo de vida idealizado pela sociedade americana, no entanto, oferece uma estabilidade financeira que permite uma mudança no cenário deplorável em que Cora se encontrava. Ao conhecer Frank, Cora encontra o fogo, a paixão e o escape de um relacionamento construído pelo interesse. Aqui nos deparamos com uma situação conflitante que leva ao grande ápice do romance policial, o assassinato. O instinto de Cora em planejar matar o marido revela que o seu relacionamento com Frank não é sua verdadeira motivação, mas sim o financeiro. Viver o romance com um vagabundo não custaria, necessariamente, a vida de Nick, mas custaria sua estabilidade financeira. Nesse sentido, era preciso a efetuação do crime para que os dois

pudessem conquistar todos os mecanismos, alcançando assim a realização pessoal e econômica.

Frank Chambers seria, dentro da narrativa, a representação de uma tentativa, de certo modo falha, de desvinculamento dessa engrenagem social capitalista. A personagem procura não ter vínculos com um capital econômico, por optar uma vida livre de sucesso, dinheiro e negócios, buscando apenas a aventura da estrada – a estratégia do vagabundeio transgressivo frente à normatização burguesa - e os possíveis prazeres que nela pudesse ser encontrado, ainda de maneira fracassada, pois a estrada e os prazeres o levavam a jogos de apostas e a diferentes meio para conseguir dinheiro, assim como pode ser também observado Nick e Cora como a representação da sociedade mercantil, donos de negócios que se entregam as forças capitalistas na busca por dinheiro e pelo sucesso para a expansão e aumento de lucratividade. Tais personagens da trama de Cain representam a falta de escape de um sistema que transforma o homem em refém dos mecanismos capitalistas por meio da automatização de seus desejos e noção de necessidade.

Nisso, percebe-se que nem mesmo a representação da lei ficará impune aos deleites do capitalismo:

Não foi realmente uma luta. Foi um jogo de quatro parceiros onde cada um deles tinha na mão um jogo de cartas perfeito. Se acha que um bom jogador gosta de um jogo mixo, não acredite. É mentira. Joguinhos vagabundos acontecem todos os dias. Arranje-me um como este, *onde todos tem cartas para vencer, se jogarem direito*, e aí você vai me ver. Chambers, você fez o maior favor quando mandou me chamar. Nunca mais vou arranjar um caso como este. (CAIN, 1984, p. 74)⁴

A figura de representação da lei se dá na imagem de Katz, o advogado de defesa de Frank e Cora. O trecho acima se refere ao momento em que o advogado vai ao encontro de Chambers para explicar suas jogadas que os levariam ao sucesso no processo aberto pelo promotor público, Sackett. O interesse de Katz não era fazer com que a justiça fosse cumprida, mas de fazer desse grande julgamento uma fonte de *status* para sua brilhante carreira como advogado, visto que vencer Sackett era mais importante que o próprio cumprimento da lei:

⁴ This wasn't really a fight, though. It was a four-handed card game, where every player has been dealt a perfect hand. Beat that, if you can. You think it takes a card player to play a bum hand, don't you. To hell with that. I get those bum hands every day. Give me one like this, where they've all got cards, _where they've all got cards that'll win if they play them right_, and then watch me. Oh, Chambers, you did me a favor all right when you called me in on this. I'll never get another one like it.' (CAIN, 1962, p.112)

[...] Sackett e eu somos inimigos, os inimigos mais amigos que você já viu. Ele seria capaz de vender a alma para me vencer e eu faria o mesmo com ele. Até apostamos cem dólares. Ele estava me gozando porque tinha um caso perfeito onde podia jogar as cartas e deixar o carrasco fazer o seu trabalho. (CAIN, 1984, p. 75)⁵

Katz não era qualquer advogado. Ele era o melhor advogado que Chambers poderia ter conseguido. O fato do “importantíssimo advogado Katz” ter aceitado o julgamento de um vagabundo não era por dinheiro, mas pelo capital simbólico representado na figura do sucesso do julgamento. Vencer Sackett custaria apenas os “cem dólares” da aposta, o qual o advogado garante que faria questão de pendurá-lo em um quadro.

– Que diabos! Uma vez na vida, certo? Tome aqui. Fique com tudo. Não me incomode com esses dez mil. Tenho muito mais do que isso. Isto aqui é o que eu realmente quero!

Ele abriu a carteira e tirou um pedaço de papel. Era o cheque de cem dólares de Sackett.

– Acham que vou descontar esse cheque? Que nada. Vou colocar essa jóia numa moldura. Vai ficar bem aqui na parede, em cima da minha escrivaninha. (CAIN, 1984, p. 81)⁶

Assim, a narrativa expõe a hipocrisia, representada pelas figuras da lei, de fazer com que o julgamento de um assassinato não passasse de um duelo, um jogo de forças e poderes, uma aposta gerada pela vontade de superioridade. Tais ações apresentam sujeitos moldados por um contexto em que “a Razão teria se cegado e teria se centrado na expansão econômica, se instrumentalizando, se tornando uma entidade mágica, um fetiche, desligando-se de noções como justiça, igualdade e tolerância” (MANZI, 2017, p.205) e transformando o indivíduo em ferramentas de propulsão para a roda capitalista, sendo assim tais indivíduos:

[...] tornaram-se instrumentos de economia de mão de obra. É como se o próprio pensamento tivesse se reduzido ao nível do processo industrial, submetido a um programa estrito, em suma, tivesse se tornado uma parte e uma parcela da produção. Toynbee descreveu algumas das consequências desse processo no ato de escrever a História. Ele fala da ‘tendência para o oleiro tornar-se escravo do seu barro...’ [...] (HORKHEIMER, 2002, p.26).

Outra representação da lei convertida em interesses financeiros se dá na figura do guarda, Kennedy, responsável por vigiar Chambers no hospital após o acidente que sofreu no

⁵ [...] Sackett and I are enemies. We're the friendliest enemies that ever were. He'd sell his soul to the devil to put something over on me, and I'd do the same for him. We even put up a bet on it. We bet \$100. He was giving me the razz, because he had a perfect case, where he could just play the cards and let the hangman do his stuff." (CAIN, 1962, p.113)

⁶ "What the hell. Once in a lifetime, isn't it? Here. You keep it all. I don't care about the ten grand. I've got ten grand. This is what I want!" He opened his pocketbook, took out a slip, and showed it to us. It was Sackett's check for \$100. "You think I'm going to cash that? I am like hell. I'm going to frame it. It goes up there, right over my desk." (CAIN, 1962, p.121)

assassinato de Nick. Ao indicar Katz para o caso de Frank, o guarda, por meio de seu discurso, explicita que as relações se dão no âmbito superficial, sendo construídas com base no interesse financeiro:

– Olhe, você ainda não tem advogado. Ainda não foi citado, por isso não pode chamar um. Eles podem fazer você ficar preso e incomunicável por quarenta e oito horas. Mas, se Katz aparecer por aqui posso dizer pra ele dar uma passadinha pra falar com você, compreende?

– E você leva uma grana nessa jogada...

– Ele é meu amigo. Bem, se não me desse uma comissão, não seria meu amigo, não é? Grande sujeito. (CAIN, 1984, p.65)⁷

Nota-se durante a narrativa, sob os preceitos de uma burocratização produtiva, que Kennedy tem uma promoção pelos serviços prestados à Katz, passando de guarda para investigador particular. Durante todo o processo judicial de Frank e Cora, Kennedy é responsável por colher a confissão de Cora, que arrasada em saber que Chambers assinou os papéis acusando-a de tentativa de homicídio contra ele, decide colocar todas as cartas na mesa e contar todo o plano que haviam feito para o assassinato de Nick Papadakis. Movido, ainda, pelo desejo consumista ao dinheiro, e não satisfeito com a promoção, seguida de um desentendimento com Katz, Kennedy se aproveita da confissão de Cora para tirar dinheiro dela e de Chambers depois que eles foram inocentados. O descumprimento da lei, bem como a falta de conduta, moral e ética, faz com que o personagem seja uma importante representação das figuras manipuladas pelo sistema que rege grande parte da obra: o capital financeiro.

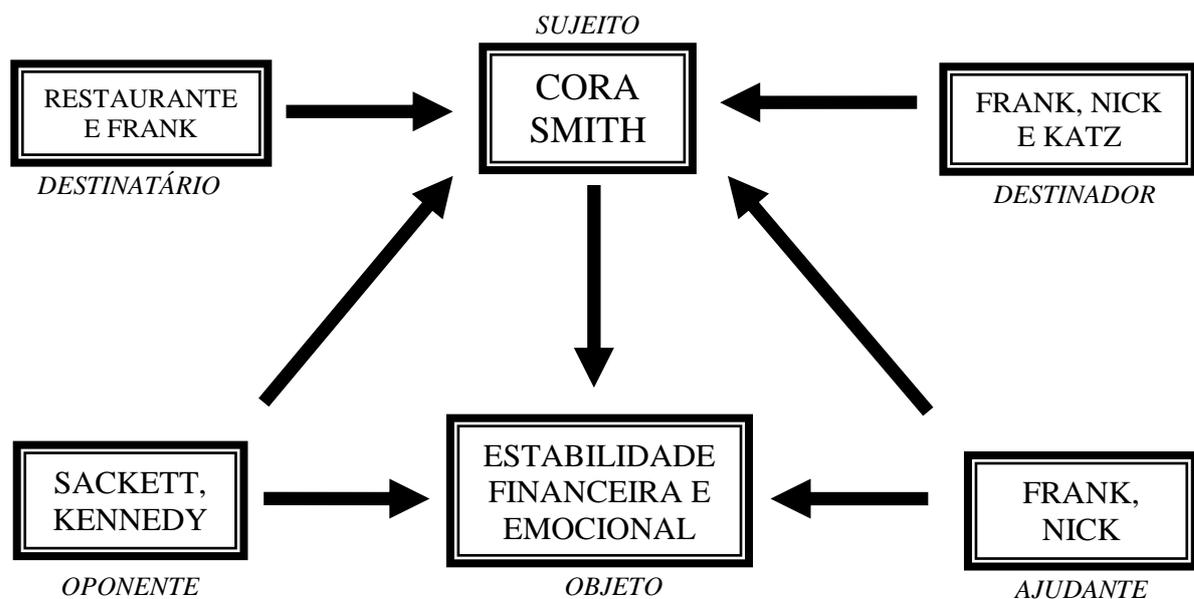
Os jogos de interesses, os desejos materiais e emocionais, bem como a conduta das personagens Cora Papadakis e Frank Chambers, podem ser melhores evidenciados, de forma a reforçar as afirmativas aqui já expostas, retomando o que o teórico A. J. Greimas (2008) classifica como esquema actancial, articulados por meio de relações capitais estabelecidas pelas personagens no transcorrer da narrativa. Sob a perspectiva narrativa de Cora, conclui-se que a mesma tinha por *Objeto* alcançar uma segurança, ou estabilidade, tanto na área financeira, quanto na emocional. No campo de *Ajudante(s)* para tal objetivo temos a imagem de Frank Chambers e Nick Papadakis. Nesse caso, Nick e Frank, mesmo querendo a mesma mulher, tem por ligações em comum dar à Cora o apoio necessário para tal *Objeto*: Frank mais a um – no que se diz à representação do campo emocional –, como Nick mais a outro –

⁷ "Say. You ain't supposed to have no lawyer yet. You ain't been arraigned, and you can't send for nobody. They can hold you forty-eight hours incommunicado, they call it. But if he shows up here, I got to let him see you, you get it? He might show up here, if I happened to be talking to him."

"You mean you get a cut."

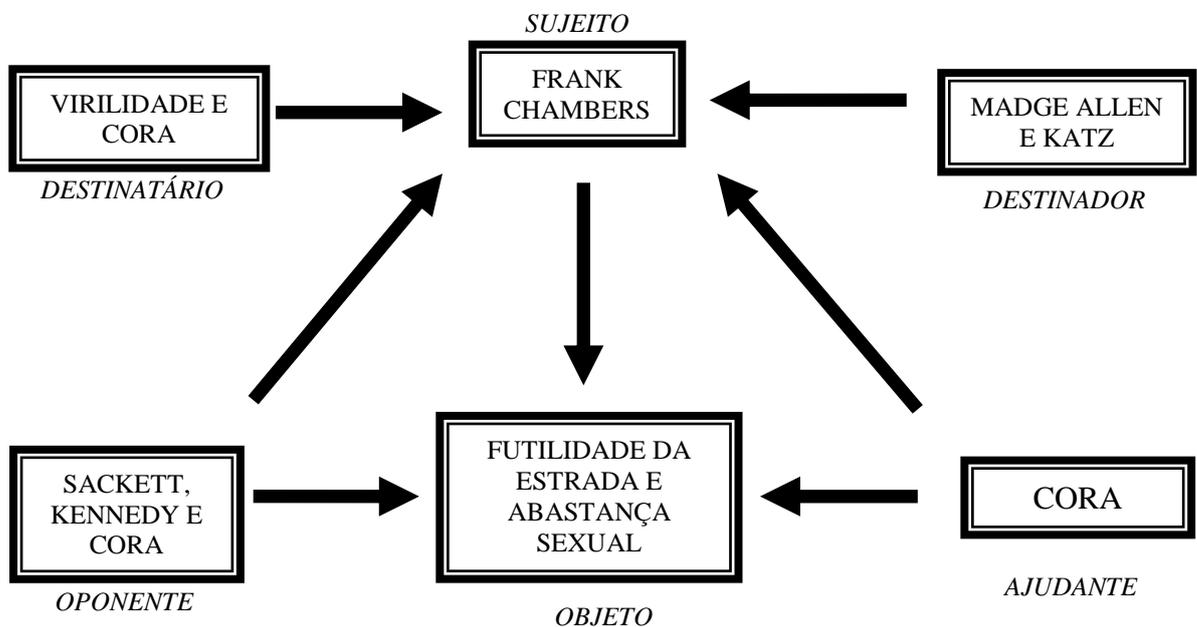
"I mean he's a friend of mine. Well, if he didn't give me no cut, he wouldn't be no friend, would he? He's a great guy. He's the only one in this town can throw the headlock on Sackett." (CAIN, 1962, p.98)

no que se diz à representação do campo financeiro. Sackett e Kennedy se encaixam como *Oponentes*, pois desempenham papéis de barreiras para o sucesso e alcance do *Objeto*. No campo do *Destinador*, teremos Frank, Nick e Katz, sendo esses portadores das ferramentas necessárias, dentre essas: força, dinheiro e influência, no que se refere ao objetivo de Cora. Por fim, como *Destinatário*, ou seja, os principais beneficiados com o sucesso do *Objeto* de Cora, teremos o Restaurante e Frank, visto que os objetivos financeiros de Cora estão inteiramente ligados ao restaurante, bem como os objetivos emocionais dela estão inteiramente ligados a Frank. Nesse sentido chegamos ao seguinte esquema de actantes:



Sob a mesma perspectiva, se colocarmos como *Sujeito* Frank Chambers veremos que mesmo tendo relações próximas à Cora, e em quase toda a narrativa as ações dele estarem intimamente ligadas a ela, o esquema actancial da personagem tomará um percurso oposto aos objetivos almejados por Cora. Assim, como *Objeto* de tal esquema teremos a futilidade da estrada e a abastança sexual, visto que a estrada tinha muito mais a oferecer a Frank, como liberdade e desprendimento de compromissos que o ligassem à coisas e lugares, no instante que Cora é a figura da representação da abastança sexual para ele. Sendo essa personagem de proximidade à Chambers, Cora desempenhará o papel de *Ajudante* para o alcance de uma de

uma satisfação sexual, porém ao tempo que contribui para um dos objetivos, para outro assume o papel de *Oponente*, assim como Sackett e Kennedy. Tal ponto se faz concreto pelo fato de ambos os oponentes desempenharem papéis de barreiras para o objeto de Frank sendo que Cora, ao desistir de viver uma vida vagabunda da estrada, prende Frank ao restaurante usando como ferramenta a paixão existente entre eles, e Sackett e Kennedy manipulando situações para tanto se auto-beneficiarem, como para a efetivação da condenação de Frank, impedindo-o de ir para a estrada. Em contrapartida teremos como *Destinadores*: Katz – o advogado de defesa de Frank que, mesmo agindo sob preceitos de um capital simbólico, possui as ferramentas necessárias para livrá-lo da cadeia – e Madge Allen – uma caçadora de felinos que Chambers se relaciona em uma de suas viagens, detentora de uma vida de aventuras e desprendimento que Frank tanto buscava. Por fim, como principais beneficiados dos interesses de Chambers, caracterizados como *Destinatário*, temos Cora – a imagem sexual desejada por ele –, bem como sua própria Virilidade – benesses de uma vida desconexa da estrada a ponto de massagear o próprio ego no que diz respeito a necessidade do poder masculino. Segundo tal estrutura, chegamos então ao seguinte esquema actancial:



Exposto o esquema actancial de Frank Chambers, conclui-se que é impossível o alcance do *Objeto*, visto que Cora, mesmo estando no campo do *Destinatário*, representa o retrocesso, ou a inversão, às ações necessárias para a contribuição da virilidade, consequência da futilidade da estrada. Tal afirmativa é perceptível na narrativa no instante que desde a

chegada ao restaurante, onde conhece sua paixão avassaladora, Chambers é movido pelas manipulações de Cora, perdendo o poder sobre si próprio e, até mesmo, sobre suas ações. Nessa bifurcação identitária, entre ser um vagabundo ou um homem de negócios, Chambers, ao tomar partido de uma das polaridades de seu *Objeto* – abastança sexual –, abre mão da estrada e se fixa, cedendo aos padrões de consumo e instrumentalização do capitalismo, refletido na monotonia da vida no restaurante com Cora, ao ponto que tal ação resultará no seu fracasso, pois o próprio sistema o engolirá da mesma forma que fora cuspidor. Assim, ao ser culpado da morte de Cora em um acidente de carro, Frank é condenado à prisão, não pela morte dela, mas sim, no sentido simbólico, pelo ceder das suas escolhas ao poderoso sistema que rege toda a cultura americana, pautado no poder econômico, abrindo mão da estrada que o formou em sua identidade de vagabundo e o proporcionou sensações de liberdade e de empoderamento, pontos esses que, de fato, importavam para ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evolução do romance policial para o *noir* trouxe uma nova perspectiva dentro da narrativa que transpassa os quebras cabeças propostos pelos modelos tradicionais em que a superficialidade emergia tanto na figura de detetives detentores do saber investigativo e com um poder de dedução infalível, quanto na ambientação sofisticada da classe burguesa em que os crimes perfeitos acontecem.

O romance policial *noir*, não só trouxe temas sórdidos para a narrativa, mas tornou esse contexto narrativo mais materialista, no sentido de representar nas histórias de crimes a realidade da sociedade americana, os lugares onde realmente os crimes acontecem e as suas motivações. Nesse contexto é possível evidenciar a brutalidade dos crimes, os jogos de interesses, as desigualdades sociais e os maniqueísmos de uma sociedade capitalista que propiciam a ascensão da criminalidade.

O mundo *noir* apresenta duas facetas. De um lado, temos um submundo de vício e crime; de outro, o mundo “respeitável” da ordem e propriedade burguesas. É um mundo de duplicidade e dissimulação: o herói não sabe em quem confiar e fica confuso sobre o que está acontecendo. Os personagens que encontra são mentirosos, corruptos, perversos, ameaçadores ou violentos. (MATTOS, 2001, p.25)

Em *O destino bate à porta* é possível notar não só o diferencial da escrita *noir*, mas também a singularidade de James Cain dentro desse contexto literário. Podemos evidenciar o desfoque da imagem do investigador concentrando a narrativa no criminoso, além disso, o romance não gira em torno da descoberta do assassino, afinal o culpado já está explícito desde o princípio, mas sim no “...exame de suas consciências enquanto nos contam como foram levados ao crime (MATTOS, 2001, p.27)”.

Cain traz na narrativa em questão, personagens representantes de pessoas normais, de classes menos privilegiadas motivadas pela individualidade consequente de uma cultura repleta de divergências de classes e valores. O narrador/protagonista é um vagabundo que tem na sexualização exacerbada feminina representada pela personagem Cora a motivação que o impulsiona a cometer o assassinato. Nesse sentido, o escritor descreve seus romances “como um tipo de tragédia americana, tratando da ‘força de circunstancia’ que leva um indivíduo ‘ a execução de um ato terrível’” (MATTOS, 2001, p.27).

A forma como o autor descreve o crime em *O destino bate à porta* e a cena em que depois da consumação do assassinato os personagens praticam o ato sexual, é possível evidenciar não só os traços de escrita que atribuíram ao autor à imagem de um escritor

ríspido, *hard boyled*, mas também o caráter do indivíduo instrumentalizado que age pela escolha de meios materiais, vazios de conteúdos morais e éticos para chegar a um fim que para as personagens são justificáveis independente da sordidez de suas ações. O indivíduo nesse contexto se torna capaz de sentir apenas o que convém a seus interesses individuais, formatado pelo sistema. Na obra em questão a culpa não obtém espaço diante do crime, com isso o que ganha importância é o que a personagem quer conseguir, os meios pelo qual ela atinge seu objeto de desejo não são refletidos pela visão da moral e da ética, visto que a ética e a moral só serão relevantes se servirem de mecanismo ou meio de conseguir o objeto. Nesse sentido o homem perde o senso de autopreservação se tornando um refém de seus desejos manipulados pelo regime capitalista em que ele está inserido.

Assim, em se tratando do capital financeiro que legisla grande parte das ações dentro da narrativa, pode-se notar que o autor traz na obra aqui estudada a representação de uma sociedade e de pessoas manipuladas pela busca incessante de poder. São personagens construídas por uma sociedade em que as relações são comercializáveis. O capital financeiro serve de engate para a narrativa, sendo o agente impulsionador de alguns personagens e consequentemente o fator que interfere no sentimentos dos mesmos. A sociedade construída envolta a uma *razão instrumental*, na qual a busca de bens e poderes – *capital* – determina a construção da subjetividade humana, apresenta um cenário social reduzido ao materialismo e a superficialidade de relações. O homem em sua relação com o social teorizado por Marx Horkheimer e por Pierre Boudieu é encontrado na essência do romance policial *noir* e claramente evidenciados nessa obra de James M. Cain.

A busca pelo poder, seja ele financeiro ou simbólico faz dos personagens reféns de seus próprios interesses. O capital financeiro perpassa por toda narrativa de Cain e o dinheiro não só legisla as ações das personagens, mas é, também, o agente modificador dentro de toda a história. Os comportamentos das personagens motivadas pelos interesses individuais demonstram um indivíduo construído num contexto cultural em que a racionalidade foi sistematizada pela lógica financista. Frank Chambers, embora suas motivações sejam mais sexuais e amorosas, mostra que não se pode escapar do maniqueísmo propiciado por esse contexto. O destino do personagem é colocado na mão de uma mulher, presa ao desejo de uma vida econômica estável e de agentes representantes das leis que também são movidos por seus interesses financeiros e de poder simbólico. São personagens que representam a voz de uma sociedade moldada por capitais sociais e onde qualquer ato terá uma implicação fundada num valor a ser cobrado. Uma estrutura de trocas em que tudo se paga.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: F. Alves Editora S.A. 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In _____ Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CAIN, James M. *O destino bate à porta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- _____. *The postman always rings twice*. Express Reader Edition. 1962. Disponível em: <<http://dl.lilibook.ir/2016/11/The-Postman-Always-Rings-Twice.pdf>>. Acesso em: 16 set 2019, 21:14 h.
- CARMO, Victor Vinícius do, SILVESTRE, Ingra Cristina, VEDOIN, Gilson. *O grande Gatsby: amores e o acúmulo de capitais financeiros e simbólicos*. Goiânia: Guará. vol. 07, 2017. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/download/6254/3543>>. Acesso em 18 mai. 2019, 19:22 h.
- CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: *Armas no Cyrano's e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- GALE, Robert L. *Characters and plots in the fiction of James M. Cain*. London: McFarland & Campanya. 2011.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto. 2008.
- GUIMARÃES, Nathalia Muylaert Locks. *A POSSIBILIDADE DE UMA TRANSFORMAÇÃO SOCIAL EM HORKHEIMER: DA TEORIA CRÍTICA À CRÍTICA DA RAZÃO INSTRUMENTAL*. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos. 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4860/3662.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 13 ago. 2019, 16:15 h.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2002.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MASSI, Fernanda. *O romance policial*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/rmgfg/pdf/massi-9788568334560-02.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2019, 22:14 h.

MANZI, Ronaldo Filho. *A leitura de Horkheimer da crise da razão- um adendo ao anúncio de Husserl?*. Goiânia: Philótophos.2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br>> Acesso em: 15 mai 2019.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEIRA, Marilu Martens. *SOBRE CRIMES, MULHERES FATAIS E INVESTIGADORES: do romance noir ao filme neo-noir, um longo percurso*. Paraná: UTFPR. vol. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.faccrei.edu.br/wp-content/uploads/2016/10/diartigos36.pdf>>. Acesso em 10 mai. 2019, 15:33 h.

PADRÃO, Andréa Lúcia Paiva. *Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, rupturas e fusão*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 2002. Disponível em: < <https://docplayer.com.br/1951376-Canones-ruptura-e-fusao.html>>. Acesso em 14 set 2019, 20:15 h.

PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

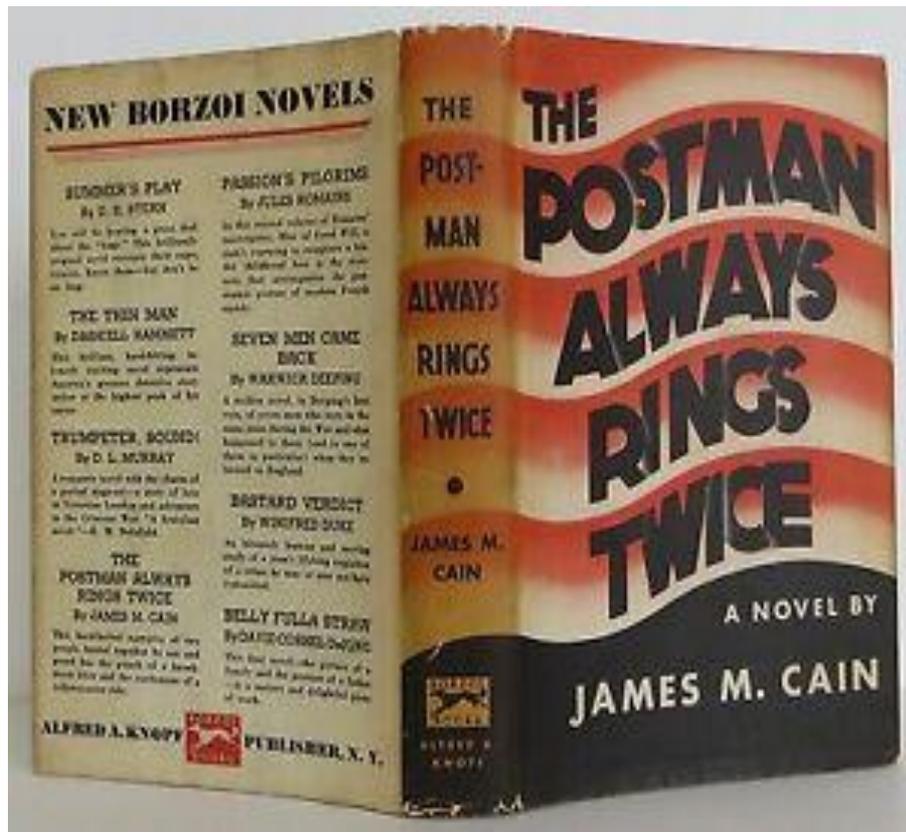
REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

VEDOIN, Gilson. *A região submersa: a conjuntura pós-64 sob as máscaras da sátira e da narrativa policial*. Santa Maria: UFSM. 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9781/GILSONVEDOIN.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 16 jun. 2019, 14:22 h.

_____. *Narrativas na cadência da cultura contemporânea: estatuto representativo e videografia em Bubble Gum, de Lolita Pille e O Paraíso é bem bacana, de André Sant'anna*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8049>>. Acesso em 11 jun. 2019, 07:30 h.

ANEXOS



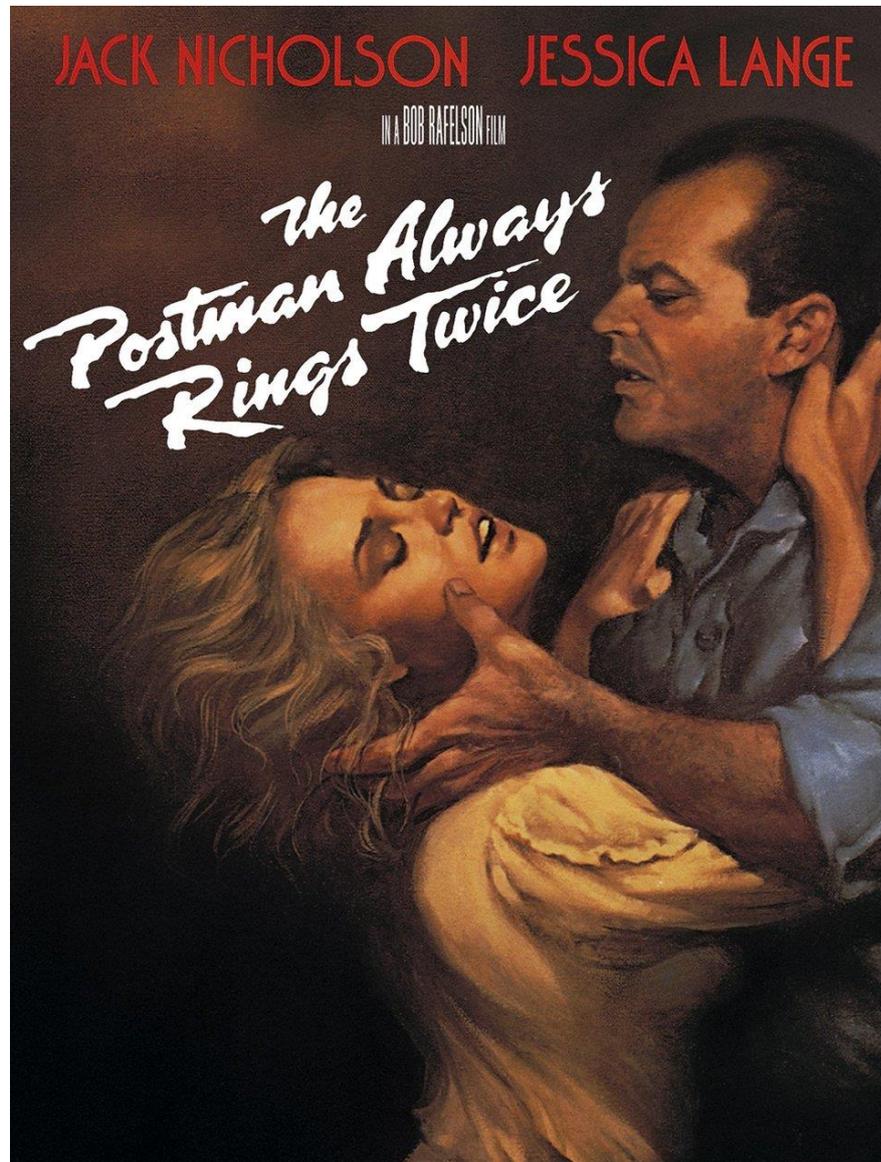
Capa da primeira edição do livro em 1934. Imagem retirada do site: <https://br.pinterest.com>.



O escritor James M. Cain. Imagem retirada do site: <https://br.pinterest.com>.



Primeira adaptação cinematográfica em 1946. Imagem retirada do site: <https://br.pinterest.com>.



Segunda adaptação cinematográfica em 1981. Imagem retirada do site:
<https://br.pinterest.com>.